

فن الموسيقى بوصفه فناً تكنولوجياً



د. وليد شوشة (*)

يدرس الباحث في هذا البحث مفهوم الإبداع الفني الموسيقي في علاقته بعملية الإنتاج، والإنتاج هو صناعة الأداة^(١). بعبارة أخرى، يدرس الباحث في هذا البحث "مقولة الأداة" كأحد نماذج العلاقات الجدلية ألا وهو مسار العمل.

إنَّ علاقة العمل إنما تنطلق في مسار العمل بوصفه صورة من صور "التوسط"، والمسألة عادت لا تدور على مراحل الأداء، وإنما على أشكال مختلفة في مسار العمل نفسه.^(٢)

إنَّ علاقة العمل هي التي تحدد محور البحث في الواقع الفني الموسيقي الجديد. تخرج مقولة الأداة إلى صور الفن بالمعنى الموضوعي. فإنَّ نظرية الفن الذي يجعل أنا الفنان تخلق ذاتها مباشرة، يحصر الفن في حدود علاقته المنعزلة. ولهذا فإنَّ الباحث هنا يدرس منطقة تتجاوز علاقة الفن المنعزل إلى دراسة العلاقة المتكاملة للفنان بواقعه الاجتماعي. وأمَّا خبرة الفنان الذاتية فلا تعود بعد ذلك منطلقاً للبحث. فهي تنتج بالنسبة إلى الباحث من خبرة التفاعل

(*) أستاذ النقد الأدبي المسرحي المساعد بكلية التربية النوعية - جامعة بنها

ملحوظة : مقابلات خاصة مع كل من م. نشأت نصر الدين ، م. ياسر أنور ، م. أحمد عاكف كخبراء في مجال الهندسة الصوتية

(١) مارتن هايدجر، "أصل العمل الفني"، ترجمة د. أبو العيد دودو، كولونيا، منشورات الجمل، ط١، ٢٠٠٣، ص١٢٣-١٢٧.

(٢) يورجن هابرماس، "العلم والتقنية "كايديولوجيا"، ترجمة: حسن صقر، كولونيا، منشورات الجمل، ٢٠٠٣، ص٨.

الذي يتعلم فيه الفنان أن يرى نفسه ضمن السياق الاجتماعي الأشمل. فوعي الفنان الذاتي إنما يشتق من الإشتباك مع الواقع.

صاحب حيازة التكنولوجيا الصناعية المستوردة في بلدان المنطقة العربية نمو المشروعات الإستثمارية التي تستهدف إقامة وحدات جديدة رئيسية ذات طاقة إنتاج صناعية^(٣). وسنرى في الفقرات التالية من هذا البحث أن مشكلة العالم الثالث ليست اقتصادية اجتماعية وسياسية وقومية وثقافية وفنية وحسب إنما هي أيضاً مشكلة "تكنولوجية" علمية^(٤).

إن الحرفة وحدها لا تبذل أعمالاً فنية، حتى حين يتراجع الناتج اليدوي أمام السلع الصناعية. ولكن ما الفرق بين الإنتاج الإبداعي وبين الإنتاج الصناعي؟

بقدر ما يسهل على الباحث أن يفرق بين مضمون الأعمال الفنية وبين محتوى صناعة الأدوات، يصعب عليه أن يتتبع طريقتي الإنتاج تبعاً للميزات الخاصة بكل واحد منهما، إذ يبدو نشاط الخزاف والنحات، والنجار والرسام أنه يقتضي من إنتاج العمل الفني العمل اليدوي، ويضع الفنانون الكبار القدرة اليدوية في أسنى مرتبة. فهم يطلبون أولاً إلى الإتقان التام، ويبدلون جهدهم من أجل التشكيل الجديد المستمر في الصناعة اليدوية. والجدير بالذكر أن قطع الصوان التي استخدم في تشكيلها الذكاء الانساني، مغمورة في طبقات أرضية ترسبت من قبل أول عصر من العصور الجليدية.

وتدل هذه الأدوات الخشنة على وجود الأنواع الانسانية الأولى على ظهر الأرض منذ أكثر من نصف مليون من السنين. ولم يوجد مع هذه الأدوات التي لا تختلف كثيراً عن الحجارة التي تتكسر بعوامل طبيعية، أثر ظاهر يربطها

(٣) "حيازة التكنولوجيا المستوردة من أجل التنمية الصناعية"، "مشكلات الاستراتيجية والإدارة في الوطن العربي"، ترجمة محمد رضا محرم، بيروت- لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ١٩٨٧، ص١٩.
(٤) د. طيب تيزيني، "حول مشكلات الثورة والثقافة في العالم الثالث، دمشق - سوريا، دار دمشق، من دون تاريخ، ص٢٥٨.

بالإنسان وينسبها إليه. ووُجدت البقايا الحفرية للأنواع الإنسانية الأولى في طبقات ترسبت من بعد نهاية العصر الجليدي الثاني منذ نحو ٣٧٠٠٠٠ سنة مضت. ووُجدت هذه الآثار في كهف "شو - كو - تين"، على مقربة من العاصمة الصينية، "بكين"، ومعها قِطع من الحجارة مشكلة تشكيلاً غير متقن وقطع من العظام المحروقة.

ويدل هذا الكشف على قدرة الإنسان على صنع الأدوات الحجرية ومعرفة النار منذ أكثر من ربع مليون من السنين. وتتقضي صناعة أبسط أنواع الأدوات الصوانية كثيراً من المعرفة، إذ كان على صانعها معرفة أحسن أنواع هذه الحجارة والأماكن التي توجد فيها. ويتطلب هذا معرفة المبادئ الأولية التي ترتبط بعلم المناجم والجيولوجيا وصنع الأدوات الصوانية بطرق الحجارة بعضها ببعض، وكذلك بعض خواص هذه الحجارة بما في ذلك مقدار صلابتها وقابليتها للكسر. ومن المحتمل أن تكون الأدوات الأولى والتي يظهر فيها عدم الإتقان، قد صُنعت لأغراض عامة، ثم صُنعت الأدوات المستخدمة في الأغراض الخاصة كالمنسج والتقرب بعد ذلك ^(٩).

استعمل اليونانيون القدماء كلمة "تقني" أو *τεχνη* للدلالة على الصناعة وعلى الفن معاً. وأطلقوا على الصانع والفنان اسم "الفنيين" أو *τεχνίτης*. لذلك قد يبدو من الضروري أن يحدد الباحث جوهر الإبداع الفني بالمعنى الصناعي. فالإشارة إلى الاستعمال اللغوي عند اليونان، الذي يستحضر تجاربهم في هذا الموضوع، يجب أن يبعث على البحث في هذه المسألة. ومهما تكن إشارة كلمة التقنية *τεχνη* إلى الصناعة وإلى الفن مألوفة وواضحة، فإن الموضوع يبقى غير واضح تماماً، ذلك بأن كلمة التقنية *τεχνη* اليونانية لا

(٩) ج. كروثر، "العلم وعلاقته بالمجتمع"، تعريب د. إبراهيم حلمي وامين تكلأ، القاهرة، لجنة القاهرة للتأليف والنشر، من دون تاريخ، ص ١٢.

تعني الصناعة، ولا تعني الفن، كما لا تعني كلية الفني بمعناه اليوم، ولا تعني أبداً نوعاً من الإنجاز العملي إنما هي تسمية طريقة العلم في البحث.

يعني العلم الإبصار بأعمق معاني الإبصار، ويعني ذلك الوعي بالواقع الموجود. وينهض جوهر العلم، بالنسبة إلى اليونانيين القدماء، على مفهوم $\alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$ ، أي على "كشف المحجوب"^(١). وهو في الوقت نفسه عنوان كتاب في اللغة الفارسية هو "كشف المحجوب" وهو يقوم مقام كتاب "اللمع" في اللغة العربية؛ فكل منهما يُعد أقدم المؤلفات الصوفية في لغته، وهما أكثر كتب التصوف في اللغتين قيمة وأوفرها مادة في دراسة التصوف. وهذا جانب جوهري من جوانب مشكلة البحث: كيف جمع أمير عبد المجيد بين نزعه الصوفية الصريحة ونزعه التكنولوجيا المتقدمة الواضحة ؟

تعني كلمة "التقنية" $\tau\epsilon\chi\nu\eta$ العلم المعرفي اليوناني القديم. وهي من هذه الناحية إنتاج الواقع الموجود. وتنقله من الخفاء إلى الكشف. فكلمة التقنية $\tau\epsilon\chi\nu\eta$ اليونانية القديمة لا تعني إذا أداء عمل ما.

لذلك فالفنان ليس "تقنياً - فنياً" أو $\tau\epsilon\chi\nu\eta\varsigma$ لأنه صانع وحسب، إنما صناعة الأعمال الفنية وصناعة الأدوات تقع ضمن الإنتاج الذي ينقل الموجود من الخفاء إلى الظهور. يقع ذلك ضمن الموجود الظاهر من نفسه، من "الطبيعة" أو $\phi\nu\sigma\iota\varsigma$ ، وإطلاق اسم "التقنية" $\tau\epsilon\chi\nu\eta$ على الفن لا يدل على أن فعل الفنان يُعرّف من خلال الصناعة. إن ما يبدو في إبداع العمل في صورة إنتاج صناعي، إنما هو صناعة من نوع آخر. فهذا الفعل يحدده جوهر الإبداع الفني، ويدعمه، ويبقى فيه.

(١) أبو الحسن علي بن عثمان بن أبي علي الجلابي الغزنوي الهجويري، "كشف المحجوب"، دراسة وترجمة وتطبيق أسعد عبد الهادي قنديل، مراجعة وتقديم بدیع جمعة، ج ١، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٧.

فكر وإبداع

من أي مدخل إذاً، إن لم يكن من مدخل الصانع، ينبغي لنا أن نفكر في جوهر الإبداع الفني ؟ كيف يجري ذلك إن لم يجر من خلال النظر إلى ما يجب إبداعه، أي إلى العمل الفني ؟ ما هي الحقيقة حتى يجب أن تحدث بالطريقة نفسها كما هو الأمر في حدوث أي ناتج فني ؟ إلى أي حد أمدت الحقيقة العمل بسمة من أعماق جوهرها ؟ إذا ما الفن ؟

نبحث في هذا الحدث على أنه وقوع النزاع بين العالم والأرض، بين العالم والهوية ^(٧) ، بين العالم والقومية ^(٨) . بعبارة أخرى، اقترن تطور معين لفن الموسيقى بتقدم نمط من أنماط الأدوات التكنولوجية. وأما التكنولوجيا فهي "مثلها مثل الهندسة، مبنية على العلم واكتشافاته، بل يمكن تعريف التكنولوجيا ببساطة على أنها التطبيق العملي للعلوم المختلفة، فهي الوسيلة العملية التي تحول الاكتشافات العلمية النظرية إلى مخترعات شتى نستفيد منها في جميع نواحي حياتنا. تبحث التكنولوجيا عادة في كيفية تنفيذ إنتاج سلعة أو أدوات أو معدات جديدة أو تشييد مبنى أو منشأة يحتاج إليها المجتمع، وكذلك استحداث أشكال جديدة متطورة من الطاقة." ^(٩)

وبالإمكان تعريف التكنولوجيا بطريقة أخرى، فهي :

"الوسيلة التي يسيطر بها الإنسان على محيطه كما ينتج الأشياء التي يكتشف في لحظة أو أخرى أنه بحاجة إليها وهي تعني فقط التطبيق المنهجي للعلوم وفروع المعرفة على القضايا العملية ولكنها

^(٧) جان فرانسوا ماركيه، "مرايا الهوية"، ترجمة كميل داغر ومراجعة د. لطيف زيتوني، بيروت - لبنان، المنظمة العربية للترجمة، بدعم من مؤسسة الفكر العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٥.

^(٨) د. سمحة الخولي، "القومية في موسيقا القرن العشرين"، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٢.

^(٩) د. ماهر جابر محمد، "تطور الهندسة والتكنولوجيا من العصر الحجري إلى عصر المعلومات"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦، ص ١٩-٢٠.

تعني ايضا الوسط الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي يتم التطبيق فيه." (١٠)

وقد قطعت "الأقطار العربية شوطاً كبيراً في توسيع نظمها التعليمية وبناء هيكل أساس واسع واستعادة السيطرة على مواردها الطبيعية. وتوفر هذه النسب المرتفعة للنمو الاجتماعي والاقتصادي الذي تعكسه الأقطار العربية فرصاً ممتازة لتطوير قدرات علمية وتكنولوجية عربية على نطاق يتوافق مع احتياجاتها ومتطلباتها." (١١)

وفي هذا الإطار، تلعب الأدوات التكنولوجية دوراً ملحوظاً في تطوير الأغنية المصرية الحديثة. فقد أثرت ظاهرة العولمة (١٢) في ثقافتنا الوطنية حيث يحتل الغناء موقعا فريداً:

"إن تطور تاريخ الموسيقى يبين بشكل مختلف اتزان [المتن] النغمي وتباطؤ حركته. إن الممارسة الموسيقية الحديثة، في محاولة للتخلص من قصور التصور الكلاسيكي الذي يختزلها، تسعى إلى إيجاد قوانين جديدة تحكم صيرورة إنتاجها النغمي باعتبار أن الاختلاف هو مصدرها وهو أفقها. إن تحولات [المتن] النغمي وتبدلاته وتغيراته المستمرة التي تتبنى على أساس [جر]، وتنحو

(١٠) فلاح سعيد جبر، "مشاكل نقل التكنولوجيا - نظرة إلى واقع الوطن العربي"، بيروت - لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩، ص ٥.

(١١) محمد سعيد الطار، "تصدير كتاب" السياسات التكنولوجية في الأقطار العربية"، بيروت - لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ١٩٨٥، ص ٩.

(١٢) هانس - بيتر مارتين وهارالد شومان، "فخ للعولمة/الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية"، ترجمة د. عنان عباس علي ومراجعة وتقديم د. رمزي زكي، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٨.

منحنى متناه في التعدد هي التي تدير صيرورة المضمون النغمي الحديث".^(١٣)

نشأت الأغنية العربية نشأة جديدة. فهي لم تنشأ من تراويل جماعية في المعابد كالأغنية الأوروبية مثلاً بل مازال مؤرخو الأغنية العربية يبحثون عن تاريخ ميلادها. وبعضهم يرد ميلادها إلى ثلاثة آلاف سنة مضت، عندما كانت القبائل العربية تتشكل في الجزيرة العربية. وكانت اللغة العربية أيضاً تتشكل وتتجه نحو شكلها الذي اتخذته في نضجها كما يعرضها الشعر الجاهلي الذي وصل إلينا جانب منه وضاع جانب آخر. وكان هناك سوق يعرض فيه الشعراء بضاعتهم. كما كانت تنظم له الاجتماعات. وتجري له المسابقات. ويعطي من شأن أصحابه. وتقوم الحروب بسبب بيت من الشعر. كما كان الشعر وسيلة للهجاء أو الرثاء.

هذا الامتزاج الدقيق بين الغناء والشعر في تاريخ الأمة العربية قد طبع الشعر العربي منذ بداية أمره بالطابع الغنائي^(١٤) فيما طبعه بالطابع القومي. فقد ظل الشعر العربي لا يخص قبيلة في الجاهلية وظل لا يخص قطراً من بعد الإسلام، بل ظل يعم العرب جميعاً من دون استثناء. فإذا تجردت الموسيقى من الطابع القومي أو المحلي وخلت تعبيراتها أو نغماتها من الملامح التي يسمع فيها كل شعب أنغامه، صارت الموسيقى بغير مضمون متفرد^(١٥).

(١٣) اسفندكا استوانوفا، "الموسيقى بوصفها اختلافاً"، ترجمة عبد العزيز بن عرفة، في كتاب عبد العزيز بن عرفة، "الدال والاستبدال"، بيروت - لبنان، المغرب الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٣، ص ٨٢.

(١٤) د. محمد أحمد خلف الله، "صاحب الأغاني/ابو الفرج الأصفهاني الراوية"، القاهرة، الأنجلو، ط٢، ١٩٦٢؛ روز غريب، "النقد الجمالي وأثره في النقد العربي"، بيروت-لبنان، دار العلم للملايين، ١٩٥٢، ص ٩٤.

(١٥) كمال النجمي، "تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب وأم كلثوم وعبد الوهاب"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ١٨٨.

وظلت الأغنية عند المصريين دائماً لها أولية خاصة. فقد فضّلوها على سائر الممارسات الفنية. فكانت وسيلة التعبير الأولى عن أفراحه وآلامه وكافة مناسباته الخاصة والعامة معاً. نلمح هذا منذ بداية التاريخ للأغنية المصرية سواء على مستوى النص الشعري كما هو مدون على البرديات الفرعونية منذ آلاف السنين:

"المصري القديم مرح بطبعه يغني في المنزل وفي الشارع وفي الفرح وفي كل مناسبة من مناسبات الحياة. ونلاحظ حتى الآن أن الفلاح يغني في الحقل وكذلك الفلاحات عند ملئهن الجرار من النيل مما يدل على وراثة المصريين لحب الغناء. وقد تفنن المصري منذ القدم في نوع هذه الأغاني، فمنها ما يتصل بالعمل ومنها ما يتصل بالعبادة ومنها ما يتصل بالغرام." (١٦)

شهدت نهاية القرن التاسع عشر الميلادي وبداية القرن العشرين، بروز أعلام الموسيقى والغناء أمثال سلامة حجازي وسيد درويش وأم كلثوم وعبد الوهاب وعبد الحليم وغيرهم ممن أرسوا فنون الطرب وطوروا فيه فضلاً عن ترسيخهم لفنون الأداء الغنائي من خلال (الصياغات اللحنية الجديدة والتي هي بمثابة تطور تقني تراكمي قد أسهم في ما وصلت إليه) المناهج العلمية، واستتباط قوالب جديدة مثل الطقطوقة والمونولوج وغيرهما.

وكان النصف الثاني من القرن العشرين هي نهاية عصر أو نهاية عصور غنائية مختلفة عديدة. كما يدعم هذا الرأي تغير المشهد السياسي والجغرافي العالمي والذي فرض واقعاً جديداً على كافة مناحي الحياة، وبعد حرب أكتوبر وما واكب من انفتاح إقتصادي، بدأ المشهد الغنائي في التبدل. تراجع الغناء الفردي أمام الغناء الجماعي. وتمثل ذلك في الفرق الموسيقية والغنائية كفرقة

(١٦) د. باهور لبيب، "لمحات من الدراسات المصرية القديمة"، القاهرة، المقتطف، ١٩٤٧، ص ٨٣.

فكر وإبداع

الحب والسلام - البى تي شاه - الجيتس - الأصدقاء، المصريين، وغيرها كصورة من صور فرق الهيبز والروك. نتج عن ذلك تغيير في طبيعة الغناء وفي طبيعة الموسيقى.

فقد شهدت هذه المرحلة استخدام أوفر لما يُعرف بآلات الباند المتمثلة في الأورج الكهربائي والجيتار ومجموعات الطبول الغربية عوضاً عن آلات التخت الشرقي المتمثلة في العود والقانون والناي والرق والكمّان، الأمر الذي دفع هذه الفرق إلى مجارة ما يصدر عن هذه الآلات من ألوان صوتية وطبيعة سلمية وأشكال إيقاعية هي في الأساس مصنوعة لخدمة الطبيعة الموسيقية الغربية. استتبع ذلك تغيير في شكل تطور الأغنية المصرية وما لازمها من أدوات فنية متعددة.

وعبر مصطلح "موسيقى الوسائط الإلكترونية" تعبيراً جديداً عن أحد الفنون الموسيقية المستحدثة، التي توظف تقنيات التكنولوجيا الحديثة في تأليف الموسيقى المعاصرة. وهو الفن الذي يتدخل في إبداعه أو في تسجيله أو في عرضه أو في أدائه عدد من الوسائط الكهربائية. تتمثل هذه الوسائط في الأجهزة الرقمية الصوتية والضوئية:

١. وحدات تسجيل الداتا، DAT،
٢. "المني ديسك" MINI DISK،
٣. أسطوانات ضوء الليزر متعددة الأغراض DVD، والأسطوانات المدمجة CD،
٤. الأنظمة الصوتية كالميكروفونات، ومكبرات الصوت AMPLIFIER، والسماعات LOUDSPEAKERS،

٥. المؤثرات الضوئية والصوتية EFFECT PROCESSOR، وعارض الديجتال DATA SHOW، بالإضافة إلى أجهزة الصوت القياسية ANOLOG، مثل "خالط الأصوات" MIXER، وأجهزة شرائط التسجيل العادية، وآلات العرض السينمائي والفيديو VIDEO، وعارض شرائط السلايدز الموجبة SLIDES .PROJECTOR

كما يجري استخدام الآلات الموسيقية التقليدية:

١. الآلات السمعية أو ACOUSTICAL INSTRUMENTS،
٢. الآلات الكهروسمعية ELECTROACOUSTICAL، مثل الجيتار الكهربائي، والآلات الإلكترونية ELECTRONICAL كالأورج الحديث (مخلق الألوان الصوتية) SYNTHESIZER.
٣. الحاسب الآلي وملحقاته المادية HARDWARE والمعنوية SOFTWARE، وهو الوسيط المحوري "الرقمي" DIGITAL الذي يتحكم في الوسائط الكهربائية. ويعمل كالمايسترو الذي يقود - بإتقان - أوركسترا كاملاً من الوسائط الإلكترونية المتنوعة.
٤. كما تعتبر شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) INTERNET إحدى الوسائل الرقمية التي خدمت موسيقى الوسائط الإلكترونية، لما لها من قدرات عالية في النقل الفوري لأداء الموسيقى الحية LIVE، الذي يبت لحظياً من إحدى قاعات الحفلات الموسيقية إلى أية بقعة أخرى على وجه الأرض، مما يخلق نوعاً جديداً من الإبداع الموسيقي. أصطلح على تسميته باسم "الموسيقي عن بُعد" - TELE-MUSIC. يتزامن فيه تبادل الأحداث الموسيقية بين المدن المتباعدة على الهواء مباشرة.

وتبحث موسيقى الوسائط الإلكترونية دائماً عن إبداع أشكال فنية جديدة، من طريق خلق أساليب متطورة في تكوينات موسيقية غير مألوفة. كما تسعى إلى ابتكار "ألوان صوتية" TONE COLOUR شائقة لا حصر لها من الضجيج ورنين المؤثرات الصوتية المبهرة جنباً إلى جنب مع أداء اللحن الموسيقي التقليدي.

وعادةً ما يعرض هذا الفن في قاعات مجهزه تجهيزاً خاصاً أو في الأماكن المفتوحة، بالوسائط الفنية التقليدية. وتظل الموسيقى (الوسيط المحوري) الذي تدور في فلكه بقية الوسائط الفنية الأخرى، مثل فنون الكلمة، كالشعر والحوار والإلقاء، وفنون الحركة، كالأداء التعبيري وعناصر المسرح الشامل. ويبقى للفنان محاولة استكشاف علاقة إبداعية جديدة، بين الصوت والبعد المرئي، "تكون توليفة" فنية غير مسبوقة، تتفاعل فيها عناصر متعة المشاهدة مع الإستمتاع الموسيقي^(١٧).

ظهر ذلك كله ضمن اتجاه العولمة وجهة التنميط. وقد يكون "التنميط" (أو التآحيد الذي أنشأته العولمة) ممكناً في العلم في صورة TYPOLOGY، لكنه صعب المنال في ميدان الفنون وفي الإبداع الموسيقي. "فالصناعات الثقافية" CULTURAL INDUSTRIES كصناعة الموسيقى، هي سلعة، شأنها شأن السلع الأخرى، تُصنع وتنتشر وتُستغل بمنطق اقتصادي وآليات السوق^(١٨). وبالتالي

"فإن سيطرة الإنسان على الإنسان ما تزال تمثل في الواقع الاجتماعي، وبالرغم من كل تغير، استمراراً تاريخياً، وما تزال هناك رابطة بين العقل ما قبل التكنولوجي والعقل التكنولوجي. بيد أن

(١٧) محمد عبد الوهاب: نظريتي مشاهدة الصوت في موسيقى الوسائط الإلكترونية - سلسلة دفاتر الأكاديمية، القاهرة، أكاديمية الفنون ٢٠٠٥ ص ٤٠، ٣٩.

(١٨) سايمون ماندي، ترجمة د. سمحة الخولي، "الموسيقى والعولمة"، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣، ص ٣٠.

المجتمع الذي يضع الخطط ويشرع فعلاً في تحويل الطبيعة عن طريق التكنولوجيا، يغير المبادئ الأساسية للسيطرة. فالتبعية الشخصية (تبعية العبد للسيد، والقن لصاحب القصر، والوالي للملك ... إلخ.) يحل محلها شيئاً فشيئاً نوعاً آخر من التبعية: التبعية التي تُخضع المرء "لنظام الأشياء الموضوعي" (القوانين الاقتصادية، السوق ... إلخ.).^(١٩)

بعبارة أخرى، مازالت الفجوة بين شعوب الدول المتقدمة والشعوب النامية تزداد اتساعاً. وبالرغم مما حققته بعض الدول النامية من تقدم ملحوظ، إلا أن هذا التقدم عجز عن تحقيق الطموحات. فإقامة القاعدة العلمية والتكنولوجية وغيرها من الأمور أصبحت من الموضوعات الملحة التي تسعى الدول النامية للوصول إليها^(٢٠).

أدى ذلك كله إلى تغيير مفهوم "الإبداع" الفني الموسيقي نفسه. وهذا التغيير هو جزء لا يتجزأ من تغيير المجتمع ككل. فقد أصبحت الأغنية تعتمد في إعدادها على تضافر جهود فنية متعددة في مجالات فنية كثيرة، فإعداد الأغنية يبدأ بإعداد نص شعري عادة ما يكتب بُغية الغناء وبصرف النظر عن الطبيعة الشعرية لهذا النص. ثم يقوم الملحن بتلحين هذا النص الشعري وفقاً للمقام الموسيقي المناسب، وإضافة الأفكار الآلية وفقاً للثقافة الموسيقية لهذا الملحن أو عن طريق الاستعانة بذوي الخبرة الموسيقية مثلما كان يستعان بأنندريا رايدر، وعلي إسماعيل، وإبراهيم حجاج، وعزيز صادق، وعزيز الشوان، وعطية شرارة، وغيرهم، (أوائل الموزعين الموسيقيين بمصر) ثم يقوم الملحن بدوره

(١٩) هريوت ماركوز، "الإنسان ذو البعد الواحد"، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت - لبنان، منشورات دار

الآداب، ط ١، ١٩٦٩، ص ١٨١.
(٢٠) د. فلاح سعيد جبر، "التكنولوجيا بين من يملك ومن يحتاج"، بيروت - لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٢، ص ٥.

في تحفيظ المؤدي والفرقة الموسيقية، استعداداً لعرض هذا العمل وحفظه أو تسجيله.

مرّت عمليات التسجيل الصوتي بمراحل عدة كمرحلة التسجيل على الأسطوانات الشمعية، تلتها الأسطوانات المصنوعة من الفيبر والتي عرفت بما يسمى LP ثم التسجيل على ماكينة الأسلاك، إلى أن ظهر الشريط الممغنط^(٢١). وأمّا في النصف الثاني من القرن العشرين وبالتحديد في عقد الثمانينيات من القرن الماضي، فقد تطور الإستخدام التكنولوجي بشكل عريض. اختلفت أدوات صناعة الأغنية التقنية، والتي كانت تقوم على العزف والغناء الفني بالطرق التقليدية المباشرة، ثم تسجيل الأغنية بطرق بسيطة تعتمد على الأداء الموسيقي والغنائي في آن واحد سواء كان من خلال حفل غنائي إذاعي أو مسجل بداخل الاستديوهات (دون أن يكون هناك أي أدوات تكنولوجية في إعداد الموسيقى).

ثم ظهر ما يُعرف بالموزع الموسيقي حديثاً أو ARRANGER. (وقد ظهرت فكرة "الآرينجر" أو ARRANGER في الجيش الأمريكي في نهاية عقد الثلاثينيات من القرن العشرين، حيث كانت الموسيقى العسكرية تقوم بأنشطة موسيقية للترفيه عن الجنود والمساعدة في التدريبات العسكرية، إلى أن ظهر اتجاه ينادي باستثمار الموهوبين من هؤلاء الجنود في إعادة صياغة الموسيقى المختلفة وعمل "الكتابة للأوركسترا" أو ORCHESTRATION لهذه الموسيقى وتطويعها والاستفادة منها في الترفيه بغية التأكيد على الأفكار العسكرية والوطنية). ثم انتقلت الفكرة فيما بعد لتكون عملاً مستقلاً لبعض الموسيقيين المحترفين ممن تعاملوا مع الخطوط اللحنية لتصاغ في صورة أوركسترالية. من جهة أخرى اقترن ذلك كله بالطفرة التكنولوجية في مجال

(٢١) مدحت عبد العظيم عبد الحليم: التسجيلات الصوتية المباشرة والتسجيلات الصوتية متعددة المسارات- رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للسينما أكاديمية الفنون، القاهرة ١٩٩٨ ص ٣٣.

تطور أجهزة الحاسوب والتي أفادت منها كبرى الشركات المتخصصة في ميدان الأجهزة الموسيقية مثل شركة ROLAND- YAMAHA.

قامت هذه الشركات في بداية عقد الثمانينيات من القرن العشرين بتطوير أجهزة معروفة الآن باسم أجهزة - KEY BOARD - SENSIZERS - SAMPLER. وهي آلة موسيقية كهربائية. وتُسمى باسم لوحة المفاتيح أو الأورج الكهربائي. وظهرت بعد التوسع في استخدام الدوائر الكهربائية والإلكترونية في نهاية عقد الخمسينيات من القرن العشرين، وكانت بديل للبيانو. ثم تطورت بعد ذلك لتكون عماد صناعة الموسيقى حتى يومنا هذا. وأما السامبلر فهي آلة موسيقية تقوم بتسجيل عينات صوتية للآلات الموسيقية أو الأصوات البشرية. وتقوم هذه الآلة بتخزينها على ذاكرة داخلية، ثم استدعائها مرة أخرى من خلال لوحة المفاتيح لكي يتمكن مؤلف الموسيقى باستخدام هذا الصوت أو ذاك كيفما يشاء عن طريق العزف على لوحة المفاتيح، الأمر الذي يمكنه مثلاً من عزف لحن من قبل آلة الترومبيت أو أي آلة أخرى أو أي صوت آخر، الأمر الذي أفادت منه أيضاً المؤثرات الصوتية في السينما والفيديو. وأما "السينسازير" فهي آلة موسيقية تجمع ما بين لوحة المفاتيح والسامبلر. كما تقوم بخلق بعض العلامات "الألكترونية" (٢٢) التي تستطيع تغيير الطبيعة الصوتية للآلات والأصوات المختلفة، وتكوين طبائع صوتية جديدة، حيث أتاحت الفرصة للموسيقين بعمل وانتاج ألوان صوتية متعددة.

كما ظهرت من ناحية أخرى، أجهزة معروفة باسم SEQUENCER أو 'MUSICAL DATA MANAGER'، وهو مسجل إلكتروني رقمي. يقوم بإدراج أصوات إيقاعية ونغمية رقمية من خلال عدة قنوات منفصلة تساعد

(٢٢) مهندس أحمد رشدي، "التجارة الألكترونية"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦.

على التسجيل بشكل أفقي أو متوازي وفقاً لقنوات أو مسارات متعددة. كما يمكن إدراج وحذف وإضافة وتصحيح الأشكال الإيقاعية والموسيقية من طريق عمليات تحرير كثيرة.

ومن هنا فقد أصبح للموزع الموسيقي أدواته الخاصة التي من شأنها محاكاة عازفين افتراضيين في صور رقمية من خلال أصوات الآلات والتحكم فيها، بالإضافة إلى الإمكانيات الواسعة في عملية "التحرير" ^(٢٣) EDIT، وهي التعديلات في الأصوات والآلات، وتغيير وضع المناطق الصوتية، وتصويب الأخطاء وغيرها من التعديلات المختلفة، وذلك كله من خلال أجهزة SEQUENCER أو MUSICAL DATA MANGER. وترتبط هذه الأجهزة ببعضها البعض عن طريق التزامن SYNC أو "الشفرة الزمنية" TIME CODE. وتقوم هذه الخاصية على تجميع كل هذه الأجهزة من خلال مجموعة من الروابط المتشعبة والتي تجعل أحد هذه الأجهزة هي التي تتحكم وتقوم بقيادة باقي الأجهزة بما يعرف بالإسم المجازي "السيد والعبيد" أو MASTER AND SLAVES.

أسهمت هذه الأجهزة في إتاحة المجال الكبير للملحنين والموزعين في إجراء تجاربهم الموسيقية والتعرف إليها وسماعها بشكل كامل وتعديلها من قبل عرضها أو من قبل الشروع في تنفيذها. ويُعد هذا هو الغرض الأساسي من صناعة هذه الأجهزة. والجدير بالذكر أيضاً أن أجهزة SEQUENCER أو 'MUSICAL DATA MANGER' قد مرت بمراحل عدة من التطور. سار التطور على الإيقاع التالي:

١. MC300 korg

^(٢٣) "يحرر" أو EDIT، أي: يغير ويصحح ويعدل نصوصاً أو برامج. نقلاً عن: قاموس الكمبيوتر انكليزي-عربي، شرح وإعداد م. رشدي محمد قشوع، مراجعة د. خيرى الجمل، بريطانيا، جامعة ريدينج وشركة صقر للكمبيوتر، ١٩٩٧، ص ٨٩.

[MUSIC DATA RECORDER]

٢. MC500

٣. MC500Mark2

٤. MC50

و MC هو اختصار MANAGEMENT COMMITTEE ، ويُعد هذا الجهاز الأخير - MC50 - من أنجح الأجهزة التي استمرت على مدار أكثر من عقد ونصف من الزمان في مصر (نظراً لصغر حجمه وثمنه).

وكانت كل هذه التطورات تتعلق بما سمي باسم "الميدي" أو MIDI. ويُعد الميدي برتوكولا أو نظاماً دولياً متعارف عليه في صناعة الموسيقى الإلكترونية والرقمية والكمبيوترية والعديد من الأجهزة الموسيقية الأخرى كي تتوافق وتتواصل مع بعضها البعض بشكل متزامن وعن طريق الشفرات الرقمية. والجدير بالذكر أنَّ "الميدي" لا يصدر أصوات بشكل مباشر ولكن يحدث ذلك عن طريق أجهزة مساعدة أخرى تقوم بتحويل الميدي إلى أوديو مثل الأورج الكهربائي الذي يحتوي على خاصية الميدي، (والتي باتت معظم هذه الأجهزة تحتوي على صندوق لأصوات الآلات الموسيقية المختلفة)، من دون وقوع تطور مماثل في طرق تسجيل الأوديو AUDIO، عدا زيادة عدد "الترابات" من مجرد ٢ تراك إلى ٤ أو ٨ أو ١٦ ، ومضاعفاته هذا إلى ظهور خاصية STRIO أي، انتهاء عصر المونو، وظهور خاصية السمع من طريق قناتين يمين ويسار أي "السمع الطبيعي". ويُقصد بالأوديو تلك الأصوات التي تسجل بشكل مباشر أي تسجيل الصوت البشري أو الآلي بطريقة طبيعية، كما كان يحدث من طريق التسجيل على الشرائط الممغنطة مثلاً من دون تحويل هذه الأصوات إلى أرقام كما يحدث حالياً وما يعرف "بالتسجيل الرقمي" DIGITAL RECORDING. وهو يقوم بعملية "تحويل"

فكر وإبداع

الأصوات إلى أرقام أو إلى شفرات رقمية إذا شئنا الدقة. يمكن تحريرها وتعديلها بأساليب كثيرة وبطرائق عدة.

وكانت هناك مسافة كبيرة بين تطور "الميدي" MIDI وتطور "المسجل الأوديو" AUDIO RECORDER.

أسهمت مظاهر هذا الوضع الجديد في التأكيد على أهمية دور الموزع الموسيقي - التقني مما استقطب عدداً كبيراً من العاملين في هذا المجال (الغنائي والموسيقي) من خلال الاستفادة بهذه الأساليب المستحدثة أو بمعنى آخر: مجارة العالم الحديث (العولمة).

ويُعد حميد الشاعري أحد أهم رموز هذه المدرسة الذي افتتح هذا الاتجاه الجديد من خلال التلحين والتوزيع للعديد من الألبومات الغنائية وبالتحديد منذ العام ١٩٨٣ من خلال ألبوم "عيونها". وفي العام ١٩٨٤ قدّم ألبوم "رحيل". وقام من بعد ذلك بتقديم ألبوم جديد سنوياً. نذكر منه "سنين"، ١٩٨٥، و"أكيد"، ١٩٨٦، و"جنة"، ١٩٨٨، و"شارة"، ١٩٨٩، و"حكاية"، ١٩٩٠، وغيرها من الأعمال الموسيقية التي قام بتلحينها وتوزيعها لنفسه أو لمطربين ومطربات آخرين أمثال عمرو دياب، ومصطفى قمر، وإيهاب توفيق، حنان، وحكيم، وهشام عباس، وعلي حميدة، ومنى عبد الغني، ومحمد حماقي، وهيثم شاكر وغيرهم، مستخدماً كافة الأجهزة الموسيقية التكنولوجية سابقة الذكر.

وكان لذلك كله دورٌ كبير في إرساء التقاليد وترسيخ الأدوات الموسيقية الجديدة. وأفرز ذلك أيضاً جيلاً جديداً من المطربين والمطربات وأيضاً جيلاً كاملاً من الملحنين والموزعين. كما ظهر تراجع في بعض أنصار المدرسة القديمة من ملحنين ومطربين، ممن لم يستطيعوا مواكبة المدرسة الحديثة لأسباب فنية وأخرى تقنية. وألقت أشكال التطور هذه بظلالها على مستوى العازفين لاستبعادهم أو على الأقل تقلص دورهم في المشاركة الفعلية في

صناعة الأغنية كما كان سابقاً، نظراً لوجود البدائل الأرخص والأسهل في صورة الأجهزة المعروفة الآن.

وكان لهذا الاستبعاد بالغ الأثر في تراجع المستوى الأدائي للمدارس الفنية والموسيقية في مصر على مدار أكثر من عقد ونصف من الزمان. وأما على صعيد عملية التسجيل والتي ترتبط بشكل مباشر بعملية "تعليب الموسيقى"، إذا جاز التعبير، فقد كانت هذه العملية بطيئة الإيقاع.

ففي العام ١٩٩٢ بدأ يظهر ما يُعرف باسم "الإيدات" أو ADAT. وهو جهاز تسجيل الأصوات من طريق ما يُعرف باسم أشرطة الفيديو VHS التي ظهرت في بداية عقد التسعينيات من القرن العشرين. وكان ذلك أيضاً بداية تاريخ "التسجيل الرقمي". وحل ذلك محل "ماكينة الريل" أو RAIL TAPE RECORDER. وهي عبارة عن آلة تسجيل تعمل من خلال أشرطة ممغنطة. ويختلف نقاء التسجيل بها باختلاف عرض الشريط الممغنط ليكون بوصة أو بوصتين.

وقد كان ظهور "الإيدات" طفرة كبيرة في عالم التسجيل. فقد أمكن استخدام هذه الماكينة كثمانية قنوات تسجيل تقبل التضعيف مرات عدة من طريق ربط أكثر من ماكينة بعضها البعض. وامكن إجراء التسجيل على أكثر من ١٦٤ "قناة" أو TRACK وربطها بأجهزة "الميدي" وقيادتها من طريق جهاز تحكم واحد. وقد كان أهم ما ميز هذه الأجهزة من إمكانيات هو عملية "النسخ" أي أنه أصبح بالإمكان نسخ كوابله كامل أو مذهب كامل في موضع جديد من الأغنية عوضاً عن إعادة هذا الجزء مرة أخرى.

كانت عملية "النسخ" متوافرة سابقاً في أجهزة "الميدي". وفي العام ١٩٩٣ كانت هناك عدة تطورات تكنولوجية متزامنة كان أولها ظهور شركة SOUND DESIGNER والتي أوجدت أول برنامج SOFTWARE يقوم

فكر وإبداع

بتحويل الصوت إلى "أرقام" DIGITS. وأسهم هذا الابتكار في فتح آفاق رحبة في عملية التحرير EDIT.

ومن جهة أخرى فقد اتحدت كبرى الشركات المتخصصة في هذه المجالات وهما شركتا - APPLE MACINTOSH- SOUND DESIGNER -.

وظهرت في العام ١٩٩٥ طفرة جديدة وهي على النحو التالي:

١. STEREO TRACK

٢. SESSION 8

وكان ذلك عبارة عن تطوير في عملية التسجيل مضافاً إليه المزيد من الإمكانيات التقنية الجديدة. ثم ظهرت مرحلة جديدة في العام ١٩٩٦. وتُعد هذه المرحلة نقلة نوعية جديدة. وهي مرحلة

١. PROTOOLS16

٢. MAX PLUS ، وهو برنامج خاص بالتسجيل وإن كان يقدر على التعامل مع "الميدي"، وإيضاً يمكن استخدامه كسامبلر وسنسايزر.

والجدير بالذكر في هذا السياق، أن البروتول قد هَمَّشَ كافة الأجهزة الموسيقية الأخرى لإمكانيته الواسعة واحتوائه على معظم الأجهزة سابقة الذكر، وإيضاً للتوسع الشديد في "التحرير"، الأمر الذي أعاد التوكيد على صناعة الموسيقى كفن تقني يقبل تنفيذ الأفكار المتعددة. هذا بالإضافة إلى إمكانية تغيير المناطق الصوتية للمطرب، وتصحيح الأخطاء بما يُعرف باسم "الأوتوتيون" أو AUTOTUNE.

كان الغرض من ابتكار هذه الخاصية هو التحكم في النطاق الصوتي للنوتة الموسيقية أو الدرجة الموسيقية سواء أكانت هذه الأصوات آلية أو بشرية. ويستخدم معظم مهندسي الصوت هذه الخاصية بغية تصويب

RECTIFICATION الأخطاء الأدائية الآلية والبشرية (لتتيح مجالاً جديداً للمؤدين)، وذلك وصولاً إلى HD. وهو عبارة عن شكل من أشكال البروتول: "هاي دفينيشن انتر فيس". وهناك نوعان من البروتول:

١. **HIGH DEFINITION – HD**، وهو بروتوكول دولي في عملية نقل البيانات الرقمية الصوتية أو الصورة سواء أكان نقلاً للصوت أو للصورة أو للثنين معاً للاستلايت أو التلفزيون أو أجهزة الألعاب، من خلال حزم بيانات متعددة في المدخلات والسرعة والنوعية.

٢. مرحلة ما سُمي باسم "عمليات الارتباط" المختلفة أو **PLUGINS**.

ويُقصد بها تحديث متطور في البرامج. بالإمكان، على سبيل المثال، أن نفتح خلفية لصورة أو عمل أجواء افتراضية لهذه الصورة. كذلك يمكن عمل "حالات" لا نهائية من الصوت من خلال "التأثيرات" أو **EFFECTS** وتغيير الطبيعة التي يمكن أن يكون المطرب قد غني فيها. كما بالإمكان أن نبدع صوتاً من العدم. يحمل خصائص خاصة جداً وطبيعة صوتية من الأدوات الحديثة.

عادةً ما تُبنى الأغنية المنفذة داخل الاستوديو على النحو التالي : - يبدأ الموزع أولاً بوضع سرعة الأغنية. ثم يقوم بوضع اللحن الأساسي **GAUD**، على المترنوم **METRONOME** وهو جهاز يشبه بندول الساعة. ويتحرك يمينا ويسارا بشكل منتظم محدثاً صوتاً يستعين به الموسيقيون لضبط سرعتهم أثناء العزف من خلال سرعة ثابتة. ثم يقوم الموزع بتغيير السرعة في مواضع معينة من الأغنية وفقاً لاختياره وما يتناسب مع اللحن والمقدمة الموسيقية فنياً ومنطقياً. كما يقوم أيضاً بتغيير الميزان الموسيقي وفقاً لتصوره وبنفس المعايير سألفة الذكر. ثم يقوم بتركيب إيقاعات الأغنية من خلال ما يُسمى باسم "النموذج" **PATTERN**، وهو النموذج الإيقاعي الذي يحوي

المازورة الموسيقية. كما يمكن لهذا النموذج أن يحتوي على ضرب إيقاعي غربي أو شرقي كالمقسوم أو الملفوف. ثم يقوم باختيار أحد أصوات البيانو من MODULE - صندوق الأصوات الآلية وعمل الهارمونيّات اللازمة التي تتماشى مع اللحن الأساسي GAUD وكذلك مع الطبيعة الإيقاعية. ثم يقوم بتركيب أو بإضافة خط الباص. ويتم ذلك من خلال عزف حيّ آلة الباص جيتار BASS GETAR أو يتم اختيار صوت الآلة بالطريقة السابقة نفسها، كما يستخدم الكونترباس في بعض الأحيان. وتكون وظيفة هذا الخط وظيفية إيقاعية لحنية. وفي هذه المرحلة قد تكون لدى الموزع "الأساس" أو ما يُعرف باسم COMPO وهو العمود الفقري للأغنية. ثم يقوم بتخيل الخطوط اللحنية الأخرى وتجربتها وإضافتها أو حذفها، حتى يصل إلى الصورة العامة للأغنية، وعادة ما يقوم الموزع بعمل كل ما تقدم على أجهزة السيكونسر، وتكون هذه العملية في صورة الميدي.

ثم ينتقل الموزع إلى الاستديو ليقوم بتفريغ ما قد رتبته من موسيقى على أجهزة الاستديو الخاصة. تأتي مرحلة الوتریات. يكتب لها الألحان التي سوف تؤدي بشكل متطابق مع الغناء في صورة UNISON أو موازي للغناء في صورة POLYPHONIC أو هارمونيّات HARMONY أو رد على الجمل الغنائية في صورة اللازمة الموسيقية ... الخ، وعادة ما يستعين الموزع بعازفي الوتریات لتأدية هذا التراك أو مجموعة التراكات. وفي بعض الأحيان يستعين بأصوات الوتریات المحفوظة في أجهزة المديول MODULE. ويتم هذا أو ذاك بناءً على الإمكانيات المادية المتاحة لدى منتج الأغنية. ثم يقوم الموزع بإضافة اللزومات الخاصة بالأغنية من خلال الآلات الموسيقية الفردية سواء أكانت هذه الآلات تعزف بالطرق التقليدية الحية أو من خلال أجهزة الكيبورد والمديول، وما ينطبق على اللزومات ينطبق على كافة الأفكار

فكر وإبداع

الموسيقية والآلية التي يمكن للموزع أن يستغلها ويضيفها إلى الأغنية في إضفاء أجواء معينة على أغنيته.

وفي المراحل السابقة فهناك شريك مهم يقوم بمتابعة كافة الخطوات، بداية من تجهيز وتحضير الأجهزة الموسيقية التي سوف يستخدمها وحتى وضعية الكراسي والميكروفونات للعازفين، وتصويب الأخطاء بشكل هندسي ألا وهو مهندس الصوت. كما أنه يشرف على عمليات التسجيل في كافة هذه المراحل، هذا بالإضافة إلى عمل المؤثرات الصوتية التكنولوجية التي يريد الموزع تنفيذها وربط كافة الأصوات بعضها البعض من خلال عملية التزامن، ثم يضاف صوت المطرب أو المطربة لتأتي بعد ذلك عملية المزج النهائية MIX، ثم تقوم الشركة بنسخ وتوزيع هذه الأغنية في الأسواق بعد ذلك.

إنَّ أبين مبررات وجود العمل الفني هو وجود صانعه، لذلك كان إيضاح العمل من خلال شخصية الفنان وحياته من أقدم مناهج الدراسة الفنية وأقواها^(٢٤). وبالإمكان الحكم على السيرة بنسب متباينة :

١. بالنسبة إلى الضوء الذي تلقىه على الإنتاج الفعلي للموسيقى.
 ٢. بالنسبة إلى دراسة رجل عبقرى في أخلاقه وعقله وتطوره الانفعالي - ولهذه الجهة أهميتها الذاتية.
 ٣. بالنسبة إلى دراسة نفس الفنان والعملية الفنية، على نحو منهجي.
- يجب أن تتمايز وجهات النظر الثلاث هذه لدينا بدقة. وبالنسبة إلى مفهومنا عن (البحث الفني) ترد مباشرة الأطروحات التالية:
١. الأطروحة الأولى، وهي التي نقول أنَّ السيرة تشرح وتثير جوانب النتاج الفعلي للفن.

^(٢٤) أوستن وارين - رينيه ويليك : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٩٣-١٠٠

فكر وإبداع

٢. الأطروحة الثانية، وهي التي تدافع عن الأهمية الذاتية للسيرة. فأنها تحول مركز الاهتمام إلى الشخصية الإنسانية.
٣. الأطروحة الثالثة، وهي التي تعتبر السيرة مادة لعلم، أو لعلم قد ينشأ في المستقبل، وهو علم نفس الإبداع الفني.

كان تمرد أمير عبد المجيد واضحاً منذ نشأته الأولى. فكان الصبي متفرداً بين أقرانه. وبرغم ظهور عبقريته الموسيقية الواضحة، وبرغم نشأته في بيئة موسيقية، إلا أنه أبى إلا أن يخلق بعيداً من مراد والده. فقد كان حلم هذا الصبي (الطيران)، وبالفعل التحق بالمدرسة العسكرية تمهيداً لتحقيق حلمه. إلا أن تمرد روح الفنان قد طغى. فلم يستطع الامتثال إلى ميوله العسكرية الأخرى، وما يتبعها من أسلوب حياة خاصة. فرجع عن الفكرة التي كلفته عاماً دراسياً كاملاً في السنة الأولى من المرحلة الثانوية، ليطلب إلى والده والذي كان يعمل في مجال تدريس الموسيقى، أن يلتحق بالمعهد العالي للموسيقى العربية. رحب الوالد بدوره على الفور. وتقدم إلى المعهد. وقد أهلته عبقريته أن يكون الأول على دفعته كنتيجة لاختبار قدراته الموسيقية.

بدأت ظهور عبقريته الفنية من قبل ذلك التاريخ بكثير حيث كان يجتمع والده وأصدقاء المهنة في الخميس الأول من كل شهر كي يستمعوا إلى الحفل الشهري الذي تقدمه أم كلثوم. ثم يقومون من بعد ذلك بمحاولة عزف وغناء ما قد استمعوا إليه. كان الصبي دائم التدخل ليعدل ما يمارسونه من عزف وغناء في ضوء ذاكرته الموسيقية القوية. وفي البداية كانوا يسخرون منه. وبمضي الوقت تأكدت لهم عبقريته وتفوق ذاكرته الموسيقية.

وُلد أمير عبد المجيد في مدينة أسيوط بوسط صعيد مصر عام ١٩٦٠ لأب وأم مصريين. كان والده آنذاك أستاذاً للموسيقى بوزارة التربية والتعليم. و لما بلغ ستة أشهر انتقل من بعد ذلك مع الأسرة إلى مدينة الشرقية لانتقال عمل

والده بالوزارة. وفي الثامنة من عمره انتقل مع الأسرة إلى مدينة القاهرة حيث استقرت الأسرة في حي حدائق القبة. ثم أتم دراسته الابتدائية والإعدادية. والتحق عام ١٩٧٧ م بالقسم الثانوي بالمعهد العالي للموسيقى العربية بأكاديمية الفنون. فدرس أصول الموسيقى العربية بقسم الآلات. وتخصص في البداية في العزف على آلة الكمان. ولوجود آلة العود في المنزل حيث كان والده عازف عود ومغنياً، فقد تعلم بمفرده العزف على العود وأجاد العزف عليه، ولكن استهوته آلة القانون وراقه صوته الزاخر بنبرات الموسيقى العربية. فتحول لدراسة آلة "القانون"، وأعطاه كل وقته. فزادت براعته في العزف عليها وأضاف إليها التقنيات المختلفة.

بدأ احتراف العزف على آلة القانون وهو في المرحلة الثانوية بالمعهد. والتحق بفرقة الموسيقى العربية بقيادة المايسترو " عبد العليم نويرة " وهو في السنة الثانية بالمرحلة الثانوية. وفي هذه الأثناء تعلم الكتابة الموسيقية بشكل خاص علي يد المايسترو نبيل كمال.

أنهى مرحلة دبلوم المعهد العالي للموسيقى العربية عام ١٩٨٠، ومرحلة البكالوريوس عام ١٩٨٦م بتقدير عام " امتياز ". و طور من بعد ذلك تقنيته في العزف. وأسس لما يمكن أن يُسمى باسم "مدرسة متفردة" في العزف على آلة القانون من حيث طريقة الأداء والصوت المتفرد (ORIGINAL SOUND)، ويُعد جمال عبد المنعم، محمود عامر، من أبرز رموز امتدادات أمير عبد المجيد في هذا الميدان.

وأصبح من بعد ذلك أحد أهم عازفي آلة القانون في مصر والوطن العربي والعالم. فمنذ العام (١٩٧٩) وحتى العام (١٩٩٠) لم يكن هناك عمل موسيقي يحتوي على SOLO - عزف منفرد - لآله القانون إلا وكان أسم أمير عبد المجيد مقروناً به.

عمل أمير عبد المجيد في أهم الفرق الموسيقية حينذاك. عمل بفرقة الموسيقى العربية بقيادة "عبد الحليم نويرة"، وفرقة أم كلثوم للموسيقى العربية بقيادة "حسين جنيّد"، وفرقة مصر للموسيقى العربية بقيادة "نبيل كمال"، وأشهر الفرق الموسيقية لمصاحبة مشاهير الغناء في مصر والدول العربية كالفرقة الماسية بقيادة "أحمد فؤاد حسن"، وفرقة الأنوار الموسيقية بقيادة "حمادة النادى" وغيرها.

قدّم أمير عبد المجيد الكثير من "العزف المنفرد" في الحفلات التي أدتها تلك الفرق على أعرق وأشهر المسارح والاستوديوهات في مصر والوطن العربي والعالم. كما ألف أمير عبد المجيد عدداً من المؤلفات الآلية المختلفة مثل: (السماعي - اللونجا - الإفتتاحية - المقطوعة) نذكر منها: (سماعي نهاوند - لونجا نهاوند - مقطوعة لغة القانون)، والتي لاقت إعجاب الكثير من العازفين في الحفلات والريستالات المختلفة. ألف للقوالب الغنائية مثل: (الأغنية العاطفية - الأغنية الشعبية - الأغنية الدينية - القصيدة - الأوبريت) لأهم مطربي ومطربات مصر آنذاك نذكر منهم: محمد الحلو-علي الحجار - أنغام ... كما قام بوضع الموسيقى التصويرية وتلحين الأغنيات للمسلسلات التلفزيونية مثل: (خان القناديل عام ٢٠٠٣ - البيضاء عام ٢٠٠٠ - "أحلام سارة"، ٢٠٠٥). وشارك في "رصاصه في القلب" - "الرحمة المهداة"، ٢٠٠٧ بوضع الموسيقى لتلك الأعمال المسرحية. وقد قام بالتوزيع الموسيقي لعدد من الأفلام السينمائية مثل: جري الوحوش ألمان حسن أبو السعود- البيضاء والحجر ألمان حسن أبو السعود. وقد قام أمير عبد المجيد بعمل أكثر من أوبريت غنائي في مناسبات مختلفة داخل وخارج مصر نذكر منها: تعظيم سلام لك يا وطن ٢٠٠٤- روح الوطن بمناسبة احتفالات أكتوبر ٢٠٠٧. ويحضرنا - ونحن نذكر الآثار الفنية لحرب أكتوبر تعريف "كلاوفيتز" للحرب الذي يقول: "هى عمل من أعمال السياسية، بل أنها امتداد لعمل

السياسة ولكن بوسائل العنف والقهر". وتتمخض الحرب عادة عن نتائج محدودة في شتى المجالات، وتظهر لها آثار على مختلف الأصعدة. ويتباين حجم هذه النتائج وعمق هذه الآثار من حرب لأخرى. وقد تبلغ من الحجم والعمق ما يضعها في منزلة الثورة العارمة التي تزلزل أركان ما هو قائم وتغير فيه الكثير، وما يجعل الحرب بمثابة نقطة تحول أساسى بين ما قبلها وما بعدها وتلك هى الحرب الفاصلة.

مثل أمير عبد المجيد مصر تمثيلا ثقافيا مميزا من خلال العديد من المهرجانات الدولية عازفاً وقائداً للأوركسترا، في مهرجان "هلا فبراير" بالكويت ٩٤- منذ بدايته وحتى الآن، وفي مهرجان مسقط للأغنية العربية منذ عام ٩٨ وحتى الآن وفي مهرجان الأغنية العربية بالدوحة منذ العام ٩٨ وحتى الآن، وفي مهرجان قرطاج منذ نشأته وحتى العام ٢٠٠٥، وفي جرش منذ العام ٩٢ وحتى العام ١٩٩٧، وفي مهرجان ابها للأغنية العربية السعودية عام ٩٧ وحتى ٢٠٠٣، وفي مهرجان جدة للأغنية منذ ١٩٩٨ وحتى اليوم، وفي مهرجان الجنادرية بالرياض في أعوام ١٩٩٧ - ١٩٩٩ - ٢٠٠١، (والجدير بالذكر أنه يحسب لأمير عبد المجيد الفضل في تطوير شكل الأغنية الخليجية، حيث أنه قام بالتأصيل الي إيقاعاتها وتخصص في الاهتمام بتراكيبها وتطويرها وإضافة الإيقاعات المصرية والعالمية لها، فضلا عن الاهتمام بالوترات التي تقوم عليها مثل هذا النوع من الغناء، نظرا للطبيعة الإيقاعية الخاصة التي تميزها) وفي مهرجان المولد النبوي بعنوان كل اللغات تتحدث عنة ٢٠٠٧ بمدينة كونيا بتركيا. كما مثل أمير عبد المجيد مهرجان "الموسيقى و الغناء" بكوريا الشمالية ١٩٨٣ كعازف، وفي مهرجان الفرانكفونية في باريس بفرنسا على مسرح الأولمبيا ٩٤- كعازف. كما شارك "فرقة أرت اوف نويز" في الأعمال الموسيقية العديدة التي تم تسجيلها داخل وخارج مصر منذ عام ١٩٩٥ وحتى العام ٢٠٠١ :

١. ALIEN SOAP OPERA

٢. FIFTH SUN

كانت تلك مجموعة من الألبومات الموسيقية. نجحت على مستوى أوروبا وأمريكا وبالأخص الألبوم الذي يحمل اسم "CASHMIR" والذي حقق أعلى مستوى مبيعات لألبوم موسيقي في العام ٢٠٠١ في العالم.

كرمه مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية ٢٠٠٧ بالمركز الثقافي المصري " دار الأوبرا المصرية" وفي غيره من المهرجانات.

ظهرت عبقرية أمير عبد المجيد كعازف منذ بداية ظهوره الفني. وكان تطوره الموسيقي غير مسبوق. كما انه قام بكتابة بعض الأعمال وهو في فرقة (الأنوار الموسيقية بقيادة حمادة النادي). ولما قام بالكتابة لاقى استحسانا كبيرا، ولكن طموح أمير في كتابة الموسيقي في ذلك الوقت كان يصعب المهمة على أداء الفرقة. كانت الفرق الموسيقية تقسم العازفين إلى عازف أول وعازف ثاني، وعازف ثالث بل ورابع في بعض الأحيان علي حسب مستواهم الأدائي، وأيضا عمر كل عازف. كما كانت الطبيعة الأدائية لمصاحبة الأغاني تعتمد حتى ذلك الوقت على عزف اللحن الأساسي للمطرب أو المطربة بشكل "أحادي اللحن" MONOPHONIC فضلا عن المقدمة الموسيقية.

وحيثما طلب إلى أمير عبد المجيد توزيع إحدى الأغنيات بطريقته، جمع الصف الأول من العازفين واستطاع تنفيذ ما كتبه في صورة موسيقية هارمونية. واستقطب كبار العازفين في ذلك الحين. ولم يكن أمير عبد المجيد قد فرغ من دراسته بعد. وكان من يقود العمل ليلاً يصبح في صفوف الدراسة نهاراً. فنتج عن هذه الفرقة العديد من الإيجابيات (تحسين مستوى الأداء عند الفرق – زيادة الطلب على المستوي الجيد من الكتابة والأداء – تحسين مستوى دخل العازف – خلق حالة تنافسية بين الموسيقيين ... إلخ).

وروى أمير عبد المجيد أنه عندما زار فريق موسيقي انجليزي شهير مصر في أوائل عقد التسعينيات من القرن العشرين، وهو فريق ART OF NOIS بقيادة المنتج والمؤلف Jazz Coliman لتسجيل عمل انجليزي مطعم بعازفين مصريين، كان يسجل مع فرقته الخاصة، وفي هذه الأثناء استمعت الفرقة الانجليزية لتفاصيل التسجيل. ولم تكن عملية التسجيل قد سبقتها بروفات أي (قراءة وهلية) أو SIGHT READING في إشارة إلى تطور المستوي الأداني.

أعدّ أمير عبد المجيد صفًا ثانيًا من العازفين على المستوى نفسه. وأعدّ عددًا كبيراً من العازفين الأوائل كأنور منسي (الأبن) وعبد الوهاب منسي وهاني فرحات وتامر غنيم، وغيرهم بالإضافة إلي إسهامه في استقطاب عازفي الموسيقى الغربية من طلبة وأساتذة الكونسرفتوار في الفرق الموسيقية الشرقية مما انعكس ايجابياً علي تطور مستوي الكتابة والأداء الموسيقي .

وكون أمير عبد المجيد في العام ١٩٨٦ فرقته الموسيقية باسم "فرقة أمير عبد المجيد الموسيقية". واستمر العمل بها حتى اليوم. فقدّم ما يربو على أكثر من (١٥٠) حفلاً داخل وخارج مصر وكقائد للأوركسترا، بمعدل متوسط ٣٠ حفلة في العام منذ العام ١٩٨٦ وحتى العام ٢٠٠٨. كما لحن (١٥٠) أغنية لأشهر مطربي مصر كعلي الحجار، ومحمد الحلو، وأنغام، واسامه الشريف، ومي فاروق، وريهام عبد الحكيم، وآمال ماهر، وإيهاب توفيق، وغيرهم. كما لحن لكبار مطربي الوطن العربي أمثال: (أبو بكر سالم، محمد عبده، وردة الجزائرية، عبد الله الرويشد، نوال الكويتية، عبد المجيد عبد الله، نبيل شعيل- سميرة سعيد- زكري) وغيرهم. كما وزّع أكثر من ١٣٠٠ عملاً غنائياً ومسرحياً في ربع القرن الأخير.

كان أمير عبد المجيد من أوائل المستخدمين للأدوات التكنولوجية الجديدة. بدأ في التعرف إلى "السيكونسر" وأجهزة الميدي واستخدمه في تنفيذ أفكاره

الموسيقية وإجراء بعض التجارب. وكانت البداية في عقد الثمانينيات من القرن العشرين وبالتحديد في العام ١٩٨٤ بأغنية (بأختصار) كلمات وائل هلال - غناء سوزان عطية. واستعان من بعد هذه الأغنية بأحد المتخصصين في هذا المجال. ودرس على يديه كيفية التعامل مع هذه الأجهزة. ويعتمد منذ ذلك التاريخ إلى الآن على أجهزة "الميدي" في الإعداد لأعماله الموسيقية، ولكن بالطريقة التي من أجلها تم ابتكار هذه الأجهزة. كما يعتمد أمير عبد المجيد على أجهزة "الميدي" عموماً في ضبط سرعة العمل وميزانه وتركيب الإيقاعات (للوقت الطويل الذي يبذل في ضبط وتسجيل هذه الإيقاعات)، بالإضافة إلى عدم توافر العديد من الآلات الإيقاعية مثل الأجراس والهارب والتمباني وغيرها. كما انه يعتمد على هذه الأجهزة في وضع بعض الآلات التي يصعب توفيرها مثل آلات النفخ النحاسية والخشبية.

إنَّ تطور التقنيات أدى إلى تطوير هذه الأصوات إلى مرحلة فريدة من النقاء والجودة والتطابق. وأصبح من الصعب التفريق بين صوت الآلة الحقيقية والصوت الرقمي الذي يستعان به في تسجيل الموسيقى.

كما أنَّ أمير عبد المجيد قد أفاد من تكنولوجيا التسجيل بأنه أصبح لديه إمكانية توفير الوقت عن طريق عمل الكوبي للآلات الموسيقية والكوبليهاات وغيرها، فضلاً عن إمكانية الإستعانة بأمهر العازفين وكتابة الخطوط اللحنية والهارمونية الصعبة وأدائها وتسجيلها بشكل أفقي عن طريق التراك، وإمكانية الاستفادة منهم في تسجيل أكثر من تراك، فضلاً عن عملية تصويب الأخطاء التي يمكن أن تنجم بعد الاستماع للتسجيل من دون الحاجة إلى مراجعة المطرب أو العازف. كما أسهمت هذه التطورات في تحويل التسجيل إلى "موجات" WAVES أو إلى شكل بياني يمكن إعادة رسمه. هذا بالإضافة إلى التحكم بالصوت وعمل مؤثرات متنوعة.

يحرص أمير عبد المجيد دائما على كتابة كافة الأفكار اللحنية والهرمونية وتدوينها وأدائها من خلال عازفين، تماما كما هو متبع في الطرق التقليدية التي يتبعها مؤلفو الموسيقى.

من هنا كان لأمير عبد المجيد دوره المهم في تطوير الخارطة الفنية والثقافية المصرية المعاصرة. فقد وضعه عدد ونوع الأعمال الموسيقية جنبا الى جنب مع كبار المبدعين المصريين المعاصرين كعمر خيرت وعمار الشريعي، وياسر عبد الرحمن، وغيرهم ممن تعاطوا مع مكونات عصرهم. استلهموا الموروث الموسيقي المصري ووظفوا التكنولوجيا الموسيقية الحديثة. كما أنهم من أشد المنحازين لهويتهم الموسيقية المصرية، بالمعنى الحصري التام.

ملحق: نموذج التحليل

"ساعدني واساعدك".

كلمات: ناصر رشوان.

تأليف: أمير عبد المجيد.

غناء: أنغام – كورال الأوبرا للأطفال.

قيادة: مصطفى ناجي.

كانت فكرة أغنية مطروحة ضمن ألبوم المطربة أنغام، ولكن طلب إلى المطربة أن تنفذها بنحو "أوركسترا لي" لعرضها بمناسبة احتفالات ٦ أكتوبر عام ١٩٩٨. وقامت أنغام بإسناد الكتابة الأوركسترالية لأمير عبد المجيد، وبالفعل قام أمير عبد المجيد بكتابة هذا العمل. وقام مصطفى ناجي بقيادة الأوركسترا. كما شاركت في الغناء فرقة كورال الأوبرا للأطفال. ثم قام أمير عبد المجيد بعرضها في موعدها المقرر. ودفعه ذلك إلى تسجيل العمل

داخل الاستوديوهات، وفقاً للطرق التكنولوجية الحديثة. ثم عرضت من بعد ذلك في الأسواق ضمن ألبوم (وحدانية) للمطربة "أنغام".

وفي هذا العمل نتناول إسهام أمير عبد المجيد من زاوية تطبيقية ألا وهي طريقة كتابة أغنية وفقاً للطرق الأوركسترالية العالمية. حرص أمير على الكتابة لكافة المجموعات الأوركسترالية، مما يلقي الضوء على جانب آخر من جوانبه الإبداعية.

كتب أمير عبد المجيد هذا العمل في مقام الكرد على درجة الحسيني أو في سلم (لا) الصغير. كما استخدم المؤلف كافة مجموعات الأوركسترا السيمفوني، المتمثلة في (مجموعة الآلات الوترية، ومجموعة آلات النفخ الخشبي والنحاسي، ومجموعة الآلات الإيقاعية).

وبدأ العمل بمقدمة قصيرة من خلال آلة الأبوا. ترد عليها مجموعة الوترية. وتعاد الجملة مرة أخرى بالكيفية نفسها بين كل آلة الأبوا والآلات الوترية. وتستقل الوترية بعرض المقدمة في تصاعد من خلال الآلات الوترية مضافاً إليها آلات النفخ الخشبية. وتنتهي المقدمة بقله تامة من خلال كافة آلات الأوركسترا. وتظهر آلة الهارب من خلال أربيجات. ويبدأ التمباني في عزف مازورة إيقاعية في صورة أولى خامسة بشكل تصاعدي، تمهيداً لغناء فردي بصوت طفلة بمصاحبة موسيقية للتفجيلة الشعرية مستخدماً المؤلف آلة الفلوت والتمباني والكونترباس من خلال المذهب (ساعدي وأساعدي .. ومتخلفش وعدك). ويرد عليها كورال الأطفال المذهب نفسه، ولكن بمصاحبة أوركسترالية أكثر نماءً. وتبدأ المطربة بغناء الكوليه الأول (عديني وعديني... وفي قلبك خبيني) بمصاحبة مجموعة الوترية مطعمة بالآلات النفخ الخشبية. وتختتم الكوليه بتصاعد أوركستراي. يستخدم فيه المؤلف كافة مجموعات الأوركسترا. ويبدأ كورال الأطفال بغناء المذهب بالكيفية السابقة نفسها مع تطور لحني. تؤديه مجموعة الوترية، تمهيداً

للأزمة موسيقية في لحن جديد. تؤديه مجموعة الوترية بمصاحبة التمثاني والكونترباس في حوار مع باقي مجموعات الأوركسترا وعلى رأسها مجموعة النفخ النحاسي. وتنتهي الأزمة الموسيقية نهاية قوية. تفسح المجال لصوت المطربة من خلال الكوبليه الثاني (ساعدني علي نيلها ... خليها لتساها) وبمصاحبة مجموعة الوترية والخشب كصورة غير مطابقة للكوبليه الأول. وينتهي الكوبليه بغناء المطربة للبيت (وان مكتوبلي أنيلها نيلها ... حبك هيكفيني). ويدخل كورال الأطفال بغناء المذهب بشكل حرفي كما جرى من قبل. وتظهر أزمة موسيقية جديدة من خلال آلة الأبوا. ويستعرض المؤلف لحناً قصيراً. تؤديه الآلة في أيسر المناطق الصوتية مستعيناً بتأثيرات هارمونية إيقاعية مصاحبة من الوترية في صورة "نبر بالأصابع" PISTACATO مع مصاحبة لحنية خافتة لآلة الهارب. وتتبادل مجموعة الوترية الجملة نفسها بالكيفية نفسها مؤكدة على الجملة اللحنية التي عزفتها آلة الأبوا في صورة لحنية أكثر ثراءً. وبنهاية الأزمة الموسيقية تبدأ المطربة في غناء الكوبليه الثالث من خلال البيت الشعري (توعدني بنهارها... ونسيمها وأزهارها) باللحن نفسه والطبيعة الأوركسترالية التي أدت بها الكوبليه الأول. ويبدأ كورال الأطفال بغناء المذهب المطابق نفسه لما تم غناؤه في السابق. كما ينتهي غناء الأطفال بمصاحبة قوية من كافة مجموعات الأوركسترا. وتدخل آلات التشيللو والكونترباس بجملة لحنية جديدة. تتكرر ثلاث مرات في منطقة صوتية رخيمة وبمصاحبة آلات النفخ الخشبية في صورة آلة البكلو والفلوت، والهورن الفرنسي مع الترميت بالإضافة إلى آلة الأكسلفون. يصعد اللحن على كافة آلات الأوركسترا، من خلال تشابك الوترية البوليفوني. وتنتهي الأزمة الموسيقية إلى شذرات سريعة للوترية في مناطق صوتية مختلفة ومتلاحقة. وتنتهي بعزف كامل للأوركسترا للموتيفة نفسها أو الفكرة الموسيقية الصغيرة التي أدتها الوترية. وتبدأ المطربة في

غناء الكوبليه الرابع من خلال البيت الشعري (اسعدني بأيامها ...أبقالك أحلامها) بلحن الكوبليه الثالث. كما انتهت المطربة بغناء الكوبليه من خلال البيت الشعري (حوش عن قلبي ألامها حبيبي...وإن جرحتني داويني حبيبي). ثم يدخل كورال الأطفال لغناء المذهب بشكل متواصل وفقاً للطبيعة اللحنية الأولى في صورة FAD OUT أو نهاية تدريجية. يتخافت فيها الصوت والتكوين الأوركسترا لي بشكل تدريجي وبمشاركة المطربة في التردد مع الأطفال. وتنتهي الأغنية إلى قفلة تامة في مقام لا الصغير نفسه وبمصاحبة كافة آلات الأوركسترا المكثفة كثافة عدلية وفي مستوى صوتي متوسط.

ويستعين الباحث بعينة موسيقية من الأغنية وهي عبارة عن لازمة أو جزء موسيقي. يبدأ من بعد غناء الكوبليه الثالث. وينتهي إلى غناء كورال الأطفال للمذهب، وهي مكونة من اثني عشر مازوره موسيقية. وقد بدأت بمازورة (١١٩) وحتى نهاية مازورة (١٣٠) كنموذج يستعرض شكل الكتابة الموسيقية للمؤلف.

ساعدنى واساعدك

تأليف: لؤي عبد السيد
حنان: لؤي ومجموعة الأطفال

♩ = 74

Piccolo

Flutes

Oboes

Clarinets in Bb

Bassoons

Horns in F

Trumpets in Bb

Timpani

♩ = 74

Xylophone

Viola I

Viola II

Viola

Violoncello

Contrabass

Notated by: Mervin Said

7

Picc. *mf*

Fl. *f* *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hu. *mf*

Tpt. *mf*

Timp. *mp*

Xyl. *pp*

Vln. I *ff* *mf*

Vln. II *ff* *mf*

Vla. *ff* *mf*

Vc. *ff* *mf*

Cb. *f* *pizz.* *p* *arco* *mf*

وتُعد أغنية "ساعدني وأساعدك" من حيث النص الشعري أغنية تقليدية. تحتوي على مذهب وأربعة وكوبيهات. كما تبين الوزن والقافية بالإضافة إلى توازن المتن العروضي. وغلبت العامية في تناول المفردات. وتميزت شعراً بالرسالة غير المباشرة التي أطلقتها المعاني إلى صورة من صور الإنتماء.

لحن المؤلف الأغنية بنحو شرقي تقليدي. والتزم بالمذهب والكوبيهات واللازمات الموسيقية وفقاً لقواعد تلحين الموسيقى العربية. ولكن كان ذلك من خلال صياغة أوركسترا لينة. توافرت فيها عناصر التأليف الموسيقي العالمي بما تحويه من طرق الكتابة للآلات الموسيقية الغربية، والتزام بالنطاقات الصوتية لكل آلة، وتوظيف المجموعات بالشكل الشعري والرسالة الأدبية (فحوى الأغنية). كما وظف كورال الأطفال بنحو بسيط. ابتعد عن التكلف في الكتابة. فجاء الغناء سلساً بسيطاً. يؤكد براءة الصوت والمعنى في آن واحد. كما أن المؤلف صاحب الأطفال بآلات مناسبة تتماشى مع الطبيعة الصوتية لآلة الفلوت والآلات الإيقاعية مثل الأكسليفون والهارب. فاستطاع أن يوجد مذهباً موسيقياً متسقاً وبسيطاً. أفاد منه في كتابة النموذج الفني للمطربة الذي أوجد لها المساحة الأدائية لاستعراض مهارتها الصوتية والشعورية. وخلق أجواء خاصة في كل كوبليه بالرغم من تكرار اللحن السائد. كما أنه أعطاهما هذه الفرصة من خلال الألحان الثانوية التي كانت تؤديها الوترية، بالإضافة إلى إصراره على تكرار البيت الأول من كل كوبليه مرتين والاكتفاء بعرض البيت الثاني مرة واحدة في جميع كوبليهات الأغنية. فأحدث حالة من الإيقاع السمعي لدى المتلقي.

كما عمد المؤلف إلى استخدام التآلفات الهارمونية البسيطة. فاستطاع بذلك أن يحافظ على الجو العام للأغنية. كما أن استخدام المؤلف لمجموعة آلات النفخ النحاسية جاء في حذر شديد. واكتفى بالكتابة لهذه المجموعة في القفلان

وتقوية بعض مواضع الأغنية من دون أن يكون لها وظيفة أبعد من ذلك. كما تنوعت اللزمات الموسيقية. فلم يكرر المؤلف أيّاً منها طوال العمل.

وأخيراً تم توظيف كورال الأطفال في المذهب الموسيقي من خلال ثلاث درجات سلمية بسيطة ، بالإضافة إلى غناء المطربة الذي ظهر فيه المزاج الشرقي دون التأثير بالحالة الموسيقية الأوركسترالية ، كما ظهر العمل في صورة فنية جيدة بالإضافة إلى وضوح ونقاء للصوت ، كنتيجة لحيازة الأدوات التكنولوجية الحديثة .

